

MARTIAL RAYSE

Œuvres récentes

17
juin
2023

5
nov.
2023

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

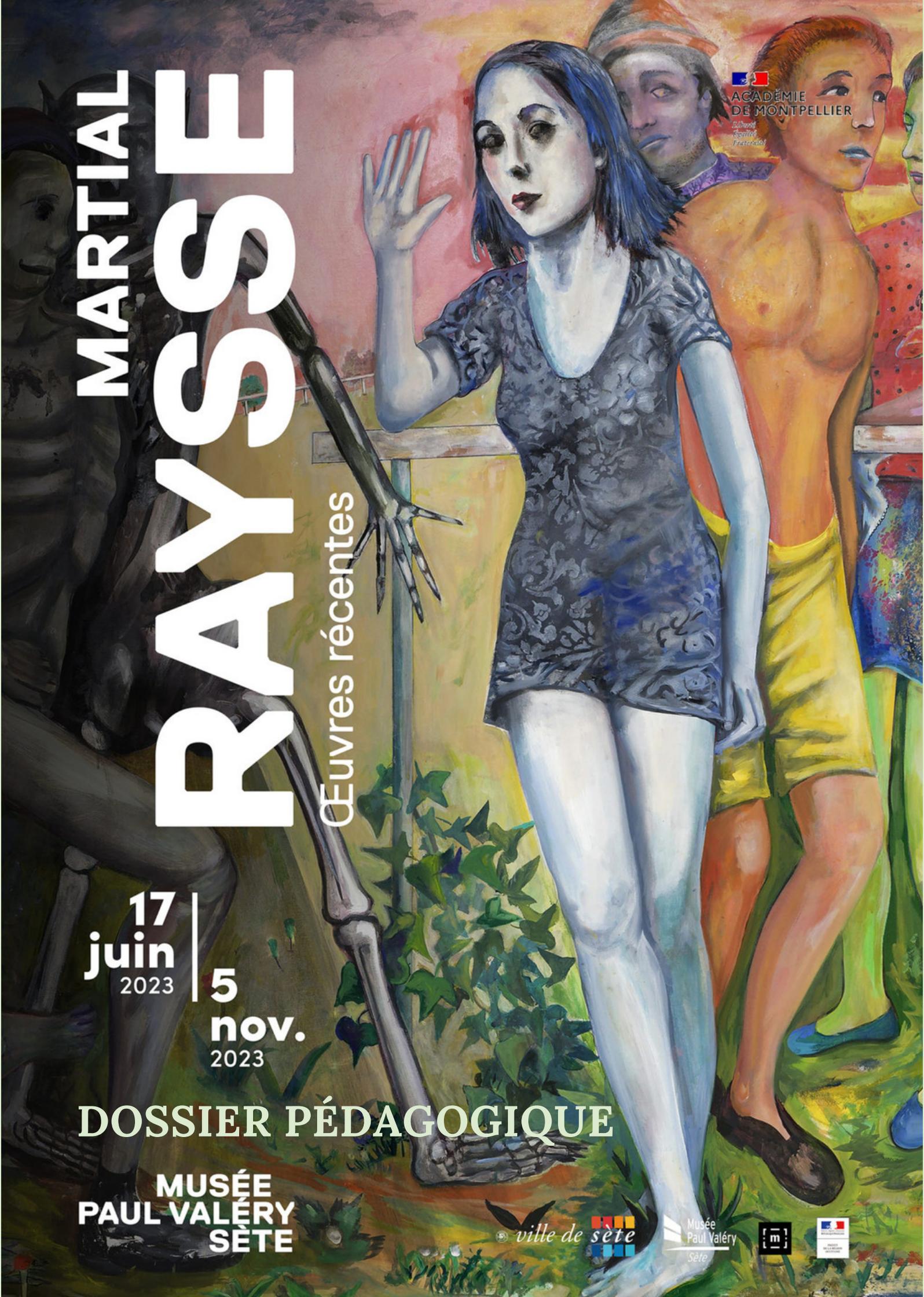
MUSÉE
PAUL VALÉRY
SÈTE

ville de sète

Musée
Paul Valéry
Sète



ACADÉMIE
DE MONTPELLIER
Liberté
Égalité
Fédération



SOMMAIRE

Présentation de l'exposition.....	3
Qui est Martial Raysse ?	4
Le parcours de visite.....	7
Burlesque et critique sociale	7
Portraits et dessins	9
Sculptures et assemblages	11
Grands formats et dernières œuvres	13
Prolongements.....	15
Nouveau Réalisme	15
Pop Art	16
Ingres (1780 – 1867)	17
Cinéma expérimental (1960 – 1970)	18
Le Carnaval.....	20
La Nature morte	22
Pistes pédagogiques.....	23
Informations pratiques	24

Présentation de l'exposition

Le Musée Paul Valéry invite Martial Raysse et lui consacre une importante exposition.

Un ensemble significatif des œuvres de l'un des plus grands peintres français contemporains est réuni dans ce qui s'annonce comme un double événement : depuis la rétrospective du Centre Pompidou en 2014 et du Palazzo Grassi en 2015 à Venise, Martial Raysse n'a plus souhaité exposer dans un musée. C'est à Sète, sur les cimes du Musée Paul Valéry, qu'il accepte aujourd'hui de montrer à nouveau ses productions et de présenter ses œuvres les plus récentes.

Autour de plusieurs grandes toiles inédites - *Le Lever du jour*, 2020 (220 x 303 cm), *La Tombée de la nuit*, 2021 (220 x 303 cm), *La Peur*, 2023 (300 x 400 cm), *La Paix*, 2023 (300 x 500 cm) - se déploie un ensemble de près de cent œuvres, rassemblant peintures, sculptures et dessins. Le travail de Martial Raysse est porté depuis les années 1960 par une volonté d'expérimentation qui traverse son œuvre et l'a conduit à pratiquer toutes les techniques de production d'images. L'exposition mettra en évidence les articulations qui peuvent exister entre plusieurs pans de sa production.

Conciliant légèreté et gravité, Martial Raysse se livre à une méditation sur les rapports entre l'art et le monde. Les modèles féminins venus de la grande peinture, empruntés aux magazines ou bien tout simplement anonymes, sont élevés au rang de personnages mythologiques incarnant autant de Diane ou de Vénus contemporaines. Quant aux grandes compositions, marquées par la violence et la mort, elles empruntent autant à la peinture d'histoire qu'à la peinture allégorique.

Sous les dehors d'incarnations différentes, Martial Raysse donne à voir le théâtre éternel des passions humaines, agitées par les tribulations du désir et de la mort.



Le lever du jour, 2020, acrylique et liant acrylique sur toile, Pinault Collection, Paris.

Qui est Martial Raysse ?

Martial Raysse est né en 1936 à Golfe-Juan-Vallauris, dans les Alpes-Maritimes. Aujourd'hui, il vit et travaille en Dordogne.

Issu d'une famille d'artisans céramistes, le jeune Martial est marqué par l'engagement de ses parents dans la Résistance. Il n'a que six ans lorsqu'ils fuient ensemble la Gestapo dans le Vercors assiégé. Ce souvenir douloureux restera perceptible dans ses dernières œuvres. Après la guerre, il commence des études de lettres à la faculté de Nice. En parallèle, il fréquente assidûment l'École des Arts Décoratifs, où il découvre l'art de Dubuffet et réalise ses premières peintures, lui qui pratique en autodidacte depuis l'enfance.

C'est à Nice, en **1955**, qu'il réalise ses premières œuvres et publie pour la première fois une plaquette de poèmes. Finalement insatisfait par la poésie, qu'il juge trop réductrice, il se tourne définitivement vers la peinture et la sculpture, dans lesquelles il perçoit un langage universel tant recherché. Après quelques essais dans l'abstraction gestuelle, il opère un changement radical dans sa pratique : dès **1959**, il développe son concept d'« Hygiène de la Vision ». Il utilise des objets de la société de consommation et les réunit dans des assemblages hétéroclites, dans ses peintures comme dans ses sculptures. Entouré par des artistes comme Arman, Yves Klein, Jean Tinguely ou encore Niki de Saint-Phalle, il signe en 1960 le manifeste du *Nouveau Réalisme*. En **1961**, il participe avec le groupe à une exposition organisée au Museum of Modern Art de New-York, *The Art of Assemblage*. Progressivement, il tend à s'éloigner des nouveaux réalistes, plus attirés par l'esthétique du Pop Art américain.

« J'ai découvert le néon. C'est la couleur vivante, une couleur par-delà la couleur. Le néon exprime plus fidèlement la vie moderne, il existe dans le monde entier. »

Sensible au mouvement pop, Martial Raysse commence alors des compositions aux couleurs acidulées, agrémentées de néons, puisant dans l'imagerie des stars de cinéma dans des portraits stylisant l'idéal féminin. Il demeure attaché à la tradition en proposant des portraits détournés de quelques grands maîtres (*La Grande Odalisque* d'Ingres, *Suzanne et les Vieillards* du Tintoret...). Sa période Pop lui vaut une reconnaissance internationale, si bien que le Stedelijk Museum d'Amsterdam lui consacre en **1965** sa première rétrospective, *Martial Raysse. Maître et esclave de l'imagination*. Il s'essaie également, dès **1966**, au cinéma expérimental avec son premier court-métrage *Jésus-Cola*, critique acerbe de la société de consommation. La même année, il représente la France à la 33^e Biennale de Venise et obtient le prix David Bright, réservé aux artistes de moins de 45 ans.



Made in Japan – La grande odalisque, 1964, peinture acrylique, verre, mouche, passementerie en fibre synthétique, sur photographie marouflée sur toile, Centre Pompidou, Paris.

Engagé dans la révolte estudiantine de mai 68, Martial Raysse se détache progressivement de ce qu'il nomme l'esthétisme formel. Déçu par le monde de l'art officiel, il se détourne de la scène artistique et choisit de s'isoler du monde des musées et des galeries dès **1970**. Il côtoie le groupe P.I.G., secte avec laquelle il réalisera de nombreuses créations. En **1979**, il s'établit dans le Périgord et mène une vie d'ascète, tout en poursuivant ses expérimentations picturales et cinématographiques. En **1984**, il rencontre Brigitte Aubignac, peintre elle aussi, et renoue avec le monde. En **1986**, c'est la rencontre avec François Pinault, qui deviendra son plus grand collectionneur. Il accepte en **1988** plusieurs commandes publiques pour la ville de Nîmes, et notamment pour la Fontaine de la place du Marché.



Le Carnaval à Périgueux, 1992, détrempe sur toile, Pinault Collection, Paris.

Martial Raysse se positionne à nouveau dans le monde de l'art avec une exposition à la Galerie nationale du jeu de Paume en **1992**, où il présente pour la première fois *Le Carnaval à Périgueux*, grande fresque annonciatrice de l'esthétique grinçante et maniériste qui est la sienne aujourd'hui. Dans les années **2000**, l'artiste vit retiré du monde, refusant de nombreuses expositions. Il se consacre entièrement à la peinture de grand format et à la statuaire. En **2011**, il devient « l'artiste français vivant le plus cher du monde » après qu'un de ses portraits des années 1960 (*L'année dernière à Capri*) a été adjugé 4.8 millions d'euros dans une vente aux enchères à Londres.

La consécration française vient en **2014** : le Centre Pompidou accueille une nouvelle rétrospective, qui retrace près de cinquante ans de création. En **2015**, le Palazzo Grassi à Venise invite Martial Raysse à présenter une exposition non chronologique, de plus de 350 œuvres au caractère protéiforme, pour renouveler le regard porté sur cet artiste inclassable. Pour l'ouverture de la Bourse de Commerce à Paris en **2021**, la Collection Pinault propose des œuvres de l'artiste. Cet été, c'est au Musée Paul Valéry de Sète que Martial Raysse a choisi d'organiser sa dernière exposition, autour de ses œuvres les plus récentes, ultime témoignage d'un artiste multiple, épris du présent, traversant les grands courants de l'art contemporain, interrogeant le monde moderne par une pratique protéiforme en constante mutation.

1936 : Naissance à Golfe-Juan-Vallauris.

1959 : Commence à élaborer son concept « d'hygiène de la vision » et réalise ses premiers assemblages d'objets « neufs » en vitrine.

1960 : Il signe la déclaration du Nouveau Réalisme mais sa participation reste de courte durée.

1966 : Le ballet de Roland Petit *L'Éloge de la folie* au Théâtre des Champs-Élysées lui permet de réaliser ses premiers décors. Cette année-là, il réalise aussi son premier film : *Jésus-Cola*.

1972 : Il décide d'abandonner « l'esthétisme formel ». Il s'engage alors dans le travail collectif avec le film *Le Grand Départ*, où il cite des tableaux célèbres de Delacroix, Ingres et Millet.

1977 : Participe à l'exposition « Paris-New-York » au Centre Georges Pompidou et à la « Documenta 6 » à Cassel.

1979 : S'établit dans le Périgord.

1988 : Première des commandes publiques qui lui sont confiées à Nîmes pour la Fontaine de la place du Marché.

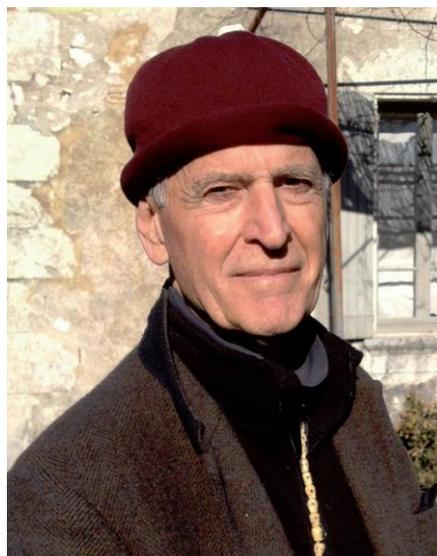
1991 – 1992 : Peint le *Carnaval à Périgueux* pour sa rétrospective de novembre 1992 à la Galerie du Jeu de Paume.

2000 – 2005 : Plusieurs expositions sont organisées en Asie (Tokyo, Séoul, Hong-Kong, Pékin, Shanghai, Canton).

2014 : Rétrospective « Martial Raysse » au Centre Pompidou.

2015 : Rétrospective au Palazzo Grassi de la Pinault Collection à Venise.

2021 : Pour l'ouverture de la Bourse de Commerce à Paris, la Collection Pinault propose des œuvres de Martial Raysse.



Le parcours de visite

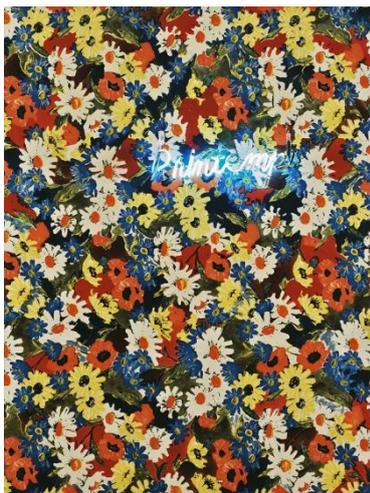
Burlesque et critique sociale

Martial Raysse se considère comme un « pessimiste raisonné ». Faire de la lumière grâce à la matière, mais sans omettre toute l'obscurité inhérente à chaque individu. Dans ses œuvres où la figure humaine est très présente, elle est bien souvent pointée du doigt, critiquée voire caricaturée. Pour l'artiste, la vie est une pièce de théâtre, proche de la *commedia dell'arte* italienne¹. Tout le monde se déguise, surtout lors des pires moments, où l'anonymat du masque permet d'éviter tout sentiment de culpabilité.

Le grand format de l'œuvre *Poisson d'avril* (2007) impose au spectateur une scène burlesque, où l'ambiance festive n'est qu'une farce grinçante annonçant un chaos imminent. D'après le témoignage de Martial Raysse, il s'agirait d'une fête improvisée, commune dans le milieu ouvrier lorsqu'il était plus jeune, afin de divertir et détendre les travailleurs fatigués par leur journée. Sauf que la femme en bleue, à l'attitude provocatrice, et dont le visage est à moitié dissimulée, n'aurait pas hésité à s'élever contre certains messieurs présents, insistants et maladroits. Mais à quel prix ? Le côté excentrique et expressif permet de rendre compte de cette tension : l'enfant, au premier-plan en bas à droite, prévient de la suite des événements. La danseuse va-t-elle planter son



Poisson d'avril, 2007, acrylique sur toile, Pinault Collection, Paris.



Spring, 1963 – 1964, huile sur toile et néon.

pied sur le clou fiché dans le sol ? Les outils de bricolage et les jouets jonchant le sol, à quoi vont-ils servir ? Sont-ils dangereux ou symboliques ? Que vont faire ces quatre bonhommes clownesques ?

En dépit du ton tragicomique, c'est avec minutie que Martial Raysse a réalisé les silhouettes, les détails et le papier peint de l'arrière-plan. Ce décor floral n'est pas sans rappeler *Spring*, une œuvre de 1963 – 1964, qui mélange peinture et néon. Il ne faut jamais oublier le beau, quel que soit le sujet, quelle que soit la thématique. Cette anecdote quotidienne et malheureuse d'une femme en proie à la violence et l'orgueil des hommes mérite, pour l'artiste, le traitement d'une peinture

¹ La *commedia dell'arte* est un genre théâtral né au XVI^e siècle en Italie. Il repose principalement sur l'improvisation. Les comédiens, souvent masqués, incarnent des personnages caricaturaux dans de courtes fables, dans l'esprit de la pantomime (Arlequin, Polichinelle, Scapin, Pierrot...). Ce genre remporte un vaste succès en Europe jusqu'au XVIII^e siècle.



d'histoire, comme Gustave Courbet l'avait initié au milieu du XIX^e siècle avec *Un enterrement à Ornans* (1849 – 1850). Le carnaval social est un carnaval inconscient, spontané et de tous les jours.



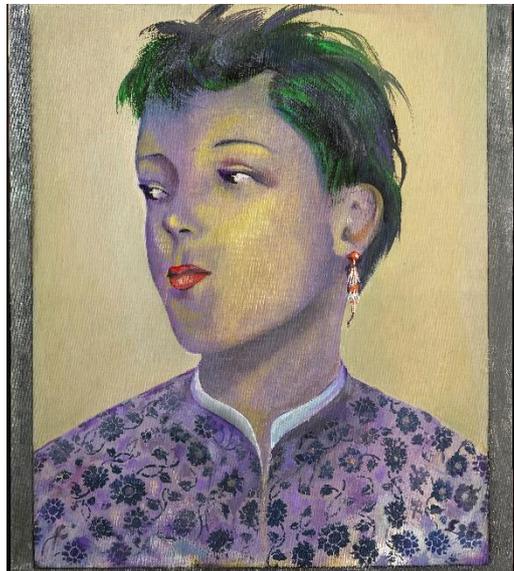
Un théâtre ad Vitam, 2009, acrylique sur toile et sculpture en polyester, collection particulière.

Représenter ce pantomime, c'est donc mettre en relief les victimes. D'un point de vue métaphorique, mais également littéral. En effet, Martial Raysse a l'avantage d'être polyvalent, touche-à-tout, et ce depuis sa période du « Nouveau Réalisme » au tournant des années 1960. Dessiner et peindre, mais façonner, sculpter, assembler, sont autant de procédés que l'artiste niçois connaît, maîtrise et perfectionne au fil des ans. *Un théâtre ad vitam* de 2009 n'est pas l'association d'une toile et d'une statue : c'est une seule et même composition qui déborde de la cimaise et s'affranchit de certains principes. L'homme en polyester, grandeur nature, fait partie d'une série de figures exprimant la générosité, le don absolu et le don de soi. La forme est originellement inspirée du *Saint Sébastien* puis d'un *Ménis le pêcheur* (1997), de l'iconographie chrétienne puis de l'*Anthologie Palatine* (1606). Ici, c'est un personnage bien plus simple : tout ce qui est visible est son extrême humilité, expliquant sa quasi-nudité, son pagne de fortune et son expression pathétique. Dans la paume de sa main droite, une offrande de fruits pour la femme centrale du tableau en face. Elle rit sous son masque cachant la partie haute de son visage. Elle a sans doute refusé le cadeau, et camoufle son regard qui ne rencontre même pas celui du perdant. En même temps, un autre homme relève partiellement la jupe de la jeune fille et dévoile ses cuisses à la posture suggestive. Ce dernier, au faciès burlesque, n'a sans doute pas été aussi naïf que celui qui contemple la scène, démuné. Une seule personne est interloqué par cette réinterprétation du *Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Édouard Manet : le quatrième acteur, sans doute Raysse lui-même. Il s'investit totalement dans ses créations, s'y intègre pour mieux les juger, ici dans un décor théâtral qui s'émancipe du mur pour occuper pleinement l'espace, entre cynisme et vertu.

Portraits et dessins

Martial Raysse a une obsession pour la représentation humaine, et surtout féminine. « L'hygiène de la vision » du *Nouveau Réalisme* était trop éloignée de cette préoccupation, et le *Pop Art* la simplifiait et ne lui rendait pas totalement hommage. C'est pourquoi, à partir des années 1970, il effectue une rupture avec les institutions du marché de l'art et avec ses propres pratiques, pour revenir à des bases bien plus académiques. Pour lui le dessin a une évidente primauté, se plaçant en représentant très tardif des poussinistes dans la querelle du coloris qui a agité le monde de la peinture au XVII^e siècle. La couleur ne peut s'exprimer que si le dessin existe au préalable. Redécouvrant les anciens maîtres, de Giotto di Bondone à Cranach l'Ancien, c'est avec beaucoup de détermination et de sagesse que Martial Raysse s'attelle à copier les grands classiques, et se confronte au maître Raphaël. C'est ce dont témoigne l'œuvre au fusain reprenant le visage de la *Dame à la licorne* (1506) du peintre d'Urbino conservée à la Villa Borghèse.

Ce changement radical de parcours trouve un aboutissement dans les années 2000, avec par exemple le portrait intitulé *Séraphine* (2007) et qui représente, en buste, sa femme, Brigitte Aubignac. Quoi de plus traditionnel que de figer sa muse avec un tel cadrage ? Et pourtant, quoi de plus moderne que d'utiliser des couleurs arbitraires, où le vert des mèches de cheveux répond au rouge passion des lèvres, alors que la peau du visage n'est qu'un subtil jeu de lumière dorée et d'ombre violacée. Il s'agit de l'œuvre préférée de l'artiste, qui y voit un accomplissement pictural et technique, où les traces de son passé se mélangent avec ses nouvelles ambitions. « Le bien faire et le bien fait » au service d'une figuration à la fois personnelle et générique, où l'artiste propose son propre maniérisme, fruit d'un travail long et studieux.



Séraphine, 2007, acrylique sur toile.

Long et studieux, comme l'incarne l'une des pièces maîtresses de l'exposition, *Dieu merci* (2004), résultat de six ans de réflexion et de dessins préparatoires, appelés *modello*. Cette femme alanguie sur une surface en bois, vraisemblablement surélevée d'après l'arrière-plan visible sur les coins droits, est l'héritière directe de *La Grande Odalisque* (1814) de Jean-Dominique Ingres, admirée par Raysse. Il lui a déjà rendu hommage avec la série *Made in Japan* en 1964, mais l'hommage ne résidait que dans l'évocation, pas dans la confection. Ici, c'est un Martial Raysse qui veut peindre avec autant de savoir et de technicité que le « champion de la doctrine du beau ». Au point qu'il est possible de parler d'un art « raysso-ingresque », où le peintre contemporain s'inscrit dans la droite lignée de celui du XIX^e siècle, tout en gardant son propre geste pictural et sa propre mise en scène. Le but est de s'arrêter sur la valeur des lignes et des nuances chromatiques pour offrir une scène de convention

actualisée, où la nature morte est un petit-déjeuner bien trivial, et où le personnage est bien plus sensuel que ses prédécesseurs. Le titre est d'ailleurs sans équivoque sur l'érotisme du tableau : quel plaisir que de se retrouver dans un tel contexte, face à une telle apparition. À l'abri des regards, de ces enfants qui jouent et de ce bateau qui vogue sur l'eau, conférant à la situation une saveur particulière, celle d'être cachée – alors que dévoilée au spectateur privilégié. L'un des traits caractéristiques de Martial Raysse réside dans le doute, l'ambiguïté des atmosphères proposées. Objets éparpillés, jeux de regards et compositions parfois distordues, le spectateur ne peut qu'être destabilisé (une fois l'effet captivant du personnage passé). La lecture paraît simple, mais la toile reste indéniablement énigmatique. Est-il possible de comprendre entièrement cette odalisque moderne ? Martial Raysse ne va jamais très loin dans les explications. Comme il le dit lui-même, il ne veut pas « sous-titrer » ses œuvres et préfère laisser le public imaginer sa propre histoire.



Dieu Merci, 2004, détrempe sur toile, collection Kamitz.

Sculptures et assemblages

Martial Raysse est un artiste protéiforme et pluridisciplinaire. Tel un Michel-Ange contemporain, il écrit, dessine, peint et sculpte. Cet art de la statuaire justement, miniature ou monumentale, reflète parfaitement toutes ses références et toutes ses libertés plastiques. Ses œuvres en trois-dimensions proposent des thématiques similaires à celles peintes, où la diversité des matériaux n'a d'égale que la diversité des sujets abordés. Martial Raysse a su apprivoiser la grande richesse de ce médium et a pu renouer avec l'Antiquité classique tout comme s'en éloigner pour rester proche de l'art moderne du XX^e siècle.



Sur l'air du roi Renaud portant ses tripes dans ses mains, 2013, papier mâché, Pinault Collection.

Sur l'air du roi Renaud (2013) est grandeur nature, l'artiste proposant des dimensions réalistes pour mieux dialoguer avec le visiteur et questionner sa perception de l'objet artistique. Cet homme inquiétant aux orbites vides a une allure similaire à la « pauvreté » du matériau utilisé : le papier mâché, que Martial Raysse utilise depuis bien longtemps, notamment lorsqu'il étudiait à Nice pour quelques chars du carnaval annuel. Il aura même été, dans sa carrière, proche de l'esthétique de l'*Arte Povera* avec sa série *Coco Mato* de 1974. Mais le papier mâché n'empêche ni d'imiter la pierre ou la terre, ni de minimiser la force du thème abordé. Cela explique la chaîne métallique autour du cou, celle d'un prisonnier, et les vêtements modernisés. Reprenant la posture d'un dieu grec à la Priape tenant ses fruits, c'est ici un donateur désintéressé qui offre sa vie sanguinolente dans les bras. C'est finalement Martial Raysse lui-même qui offre son art et son talent, pour faire face à la peur et la violence. Une générosité dénuée de sous-entendus dans un monde complexe et en perdition,

qui s'écroule sans que l'on s'en rende compte... comme ce qui est montré sans concession dans la toile de l'autre côté du mur, intitulée *Now* (2017), et qui frappe par son fatalisme acerbe.

Comme l'indique le titre, l'artiste s'inspire d'un poème traditionnel médiéval qui raconte le retour de guerre d'un chevalier, blessé, tenant ses tripes dans les mains. Cette chanson était célèbre à son époque puisqu'elle était apprise par les élèves durant la Seconde Guerre mondiale, et reprise par des personnalités majeures de la variété française comme Yves Montand. Le Martial Raysse poète, qui a étudié la littérature à la faculté de Nice, insuffle sa propre expérience à la complainte du Moyen-Âge. L'artiste affectionne particulièrement le sonnet, forme de poème comportant quatorze vers dont la répartition typographique peut varier — deux quatrains et deux tercets ou un seul sizain final par exemple — et dont le schéma des rimes varie également, soit librement soit en suivant des dispositions régulières.

Dans la littérature française ce type de poème a été largement illustré tout au long de son histoire, par des auteurs aussi divers que Ronsard, Baudelaire, Du Bellay ou Mallarmé. Il apparaît en France en 1536.

Mais tout n'est pas centré autour d'une telle constatation alarmiste de la société. Au contraire, la sculpture est une échappatoire où beaucoup des histoires racontées sont plus légères. Depuis la fin des années 1980, Martial Raysse a accepté de nombreuses commandes publiques pour les villes de Nîmes et Paris, où il a réalisé, en bronze et selon les canons classiques, des groupes monumentaux davantage tournés vers le passé. Cette propension à repenser l'Art avec un « A » majuscule se retrouve dans la facture, le format, mais aussi les sources d'inspiration, parfois historiques et parfois mythologiques. Via une petite terre cuite de 2017, il modèle un célèbre couple mentionné par le Pseudo-Apollodore, celui d'Hercule mis en servitude – pour ne pas dire en esclavage – par la reine de Lydie, Omphale, dans le cadre d'un de ses douze travaux. C'est une manière d'explorer une nouvelle fois le rapport érotique entre l'homme et la femme, grâce à un matériau épais et malléable. L'homme est, presque comme toujours chez l'artiste, assujéti à la splendeur féminine. Les discours sont les mêmes depuis le début : le fond ne tend pas à évoluer, c'est la façon de les décrire qui change avec les cultures et les mœurs de chaque époque.

Pour *Actéonne* (2019), autre œuvre indispensable de l'exposition, le bronze et l'acier rendent lumineuse cette version féminine du chasseur mythologique Actéon. Pour une fois, c'est la femme voyeuse qui est punie. Mais le silence qui caractérise les œuvres de Martial Raysse empêche d'avoir une interprétation unique. Cette personne, nue et aux proportions équilibrées, a-t-elle vraiment surprise la déesse Diane aux bains, comme dans la version ovidienne, avant d'être métamorphosée en cerf ? Ou a-t-elle commis un autre crime ? N'est-elle pas celle qui est observée ? Que craint-elle : les chiens, les hommes, le public ? En tous les cas, il est question de transformation, et donc d'adaptation. De l'allusion mythologique au renouveau contemporain en passant par les déclinaisons religieuses – de Suzanne au bain à Bethsabée observée par le roi David – la sculpture apparaît pour l'artiste comme un autre moyen d'exprimer ses connaissances et ses fantasmes. Car si l'audace de cet Actéon au féminin semble indiscutable, sa position finale est celle de l'effroi et de la soumission. Martial Raysse rappelle parfois que l'homme est aussi un prédateur à l'origine de monstruosité.



Actéonne, 2019, bronze et acier, pièce unique
Mennour, Paris.



La Peur, 2023, acrylique sur toile, collection particulière.

Une monstruosité qui est symptomatique de son art, où la mort et la folie humaine ne sont jamais loin. Elles sont souvent grimées, souvent allégées par les couleurs ou l'humour omniprésent, mais jamais oubliées. *La Peur* (2023), l'avant-dernier tableau de l'artiste, est un des deux panneaux d'un diptyque, qui résume tout ce qu'il y a de plus sombre dans l'art de Martial Raysse, via un format monumental qu'il explore depuis le début des années 1990 avec *L'Enfance de Bacchus* (1991). L'esthétique renvoie aux fresques et plus largement aux peintures murales, avec des compositions en frise qui tendent au fur et à mesure à ignorer la perspective ou la profondeur pour se concentrer sur les personnages et les détails. Ici, le registre tragique est évident, et se démarque par l'absence d'éléments venant le contrebalancer ou l'équilibrer. Ici, le *pathos* n'est pas atténué, chose rare chez l'artiste. Cela est dû, entre autres, à la guerre en Ukraine qui lui a rappelé les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale. Il n'y a d'ailleurs aucune prétention symbolique comme chez un Pablo Picasso, mais une formulation grandiloquente d'un souvenir qui ressurgit et se confond avec l'actualité : celui de sa famille fuyant dans le Vercors assiégé lorsque la Gestapo tente d'arrêter son père résistant. Il avait alors six ans lorsqu'il a été confronté au sentiment de peur, voyant hommes, femmes, enfants et animaux terrorisés pendant qu'au loin des villages brûlaient et des cris se faisaient entendre. Toute cette émotion transparaît dans les couleurs vives parfois acides et l'expressivité outrancière de certaines figures. Mais en haut à droite, une lueur d'espoir déchire les nuages.

En réalité, cet espoir se trouve sur l'autre toile. Cet autre grand format lui répond et, plus encore, fonctionne avec : il redonne ainsi à la composition globale du diptyque la dualité et la complémentarité spécifique de l'art de Martial Raysse. L'ombre et la lumière ne sont plus mélangés sur un même support mais séparés sur deux immenses surfaces qui se regardent. *La Paix* (2023) est son dernier grand chantier pictural, et, de ses propres mots, sa conclusion optimiste pour ne pas laisser à sa descendance une dernière image de lui trop négative. L'œuvre est conçue comme une immense frise plane et multicolore où la solennité des primitifs italiens se combine au maniérisme des corps et à l'art naïf de certains aplats de couleurs et de certains éléments. Le tout sous le pinceau original d'un Martial Raysse qui n'oublie ni sa période Pop Art, ni son « rêve américain » : en effet, il évoque ici le mouvement hippie californien auquel il a participé à sa façon. Le carnaval est riant, joyeux et insouciant, sans masque et sans part d'ombre. L'utopie doit rester un idéal vers lequel il faut tendre, et auquel certaines communautés ont cru, comme celle de Martial Raysse, nommée P.I.G., dans les années 1970. À cette époque, la puissance sensorielle qui impacte la palette chromatique et la conception spatiale de ses œuvres est le fruit d'une consommation régulière de substances psychotropes. C'est pourquoi l'artiste a placé un dernier autoportrait dans cette immensité glorieuse : il est sur la droite, aux côtés des autres personnages inspirés de sa famille, ses amis et ses modèles. Il est assis, toujours décalé par rapport au reste de l'image. Au bout de sa canne à pêche, non pas un fil de pêche mais un fil de mots : « Une fois jamais plus ». Le diptyque de fin forme une grande allégorie manichéenne : d'un côté la peur et la destruction, de l'autre, l'allégresse et l'innocence. D'un côté, l'horreur qui peut envahir les esprits, de l'autre, la paix qui peut naître d'une société, mais une société. « *Carpe diem* », c'est la morale de Martial Raysse qui contemple, dans son coin, solitaire, le spectacle d'une humanité qui pourrait enfin être heureuse.



La Paix, 2023, acrylique sur toile, collection particulière.

Prolongements

Nouveau Réalisme

Le Nouveau Réalisme a été fondé en octobre 1960 par une déclaration commune dont les signataires sont Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé ; auxquels s'ajoutent César, Mimmo Rotella, puis Nikki de Saint Phalle et Gérard Deschamps en 1961. Il s'est particulièrement développé dans le sud de la France avec la création de l'École de Nice en opposition à l'École de Paris. Le terme « réalisme » fait référence au mouvement artistique et littéraire du XIX^e siècle, mouvement qui tente de montrer la vie quotidienne sans la magnifier. Ces artistes perçoivent un lieu commun à leur travail, à savoir une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour reprendre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire »²



Arbre, 1959 – 1960, Assemblage de bouteilles, fils électriques, fil de fer, brosses en plastique, support métallique, Fondation Gandur Pour L'art (Genève).

Le Nouveau réalisme est issu d'une société urbaine de consommation. Les artistes récupèrent des objets jetés. Ils s'en servent pour créer leurs œuvres. Ils utilisent des débris, des carcasses de voitures, du béton, de la tôle qui deviennent ainsi de nouveaux matériaux. Ces artistes reprennent des objets de la réalité quotidienne pour les transformer en symboles de ce renouveau de la consommation de l'après-guerre. L'utilisation de matériaux dits « nobles », en sculpture, comme le bronze ou la pierre sont volontairement écartés de leurs pratiques et techniques artistiques. Il ne s'agit pas de représenter le monde mais de le présenter.

*« Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signification. Ils nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître. »*³

² Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, édition La Différence, 1990, p. 76.

³ Pierre Restany, *À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6e, du 17 mai au 10 juin 1961.

Pop Art

Le Pop Art apparaît en Grande-Bretagne dans le milieu des années 1950. Le mot, abréviation de *popular art*, est prononcé pour la première fois en 1955 par Lawrence Alloway, critique d'art anglais, membre de *l'Independent Group*, créé au sein de l'Institut d'art contemporain de Londres. Ce mouvement artistique est un phénomène culturel qui mêle la science-fiction et la technologie, la publicité, le design et les objets de la vie quotidienne. Sans communication explicite avec le Pop Art anglais, le Pop Art américain désigne une tendance née d'initiatives individuelles. S'il n'est pas un mouvement structuré, il est globalement issu du travail de Robert Rauschenberg et surtout de Jasper Johns et se caractérise par un intérêt pour les objets ordinaires, l'ironie, ainsi que par la confiance en la puissance des images. Le foyer du Pop Art américain est localisé à New York, où exposent tout d'abord des artistes comme Claes Oldenburg et Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, puis James Rosenquist, George Segal, et Tom Wesselman.

Le Pop Art cherche à transformer des objets ordinaires que sont les biens de consommation des œuvres d'art. Les artistes pop ont cherché dans la simplicité et la provocation ironique à se distancer de l'« art » des objets commerciaux bien pensés et réalisés comme le donne à entendre la définition du peintre anglais Richard Hamilton de sa production artistique : « *Populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, spirituel, sexy, plein d'astuces, fascinant et qui rapporte gros* ». C'est d'ailleurs son œuvre-collage intitulée *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* en 1956 qui fait office de point de départ de l'esthétique Pop à travers le monde. À partir des années 70, les artistes se tourneront vers des préoccupations beaucoup plus contestataires. Le Pop Art a coïncidé avec d'autres mouvements artistiques : la Pop music, la publicité, le design...



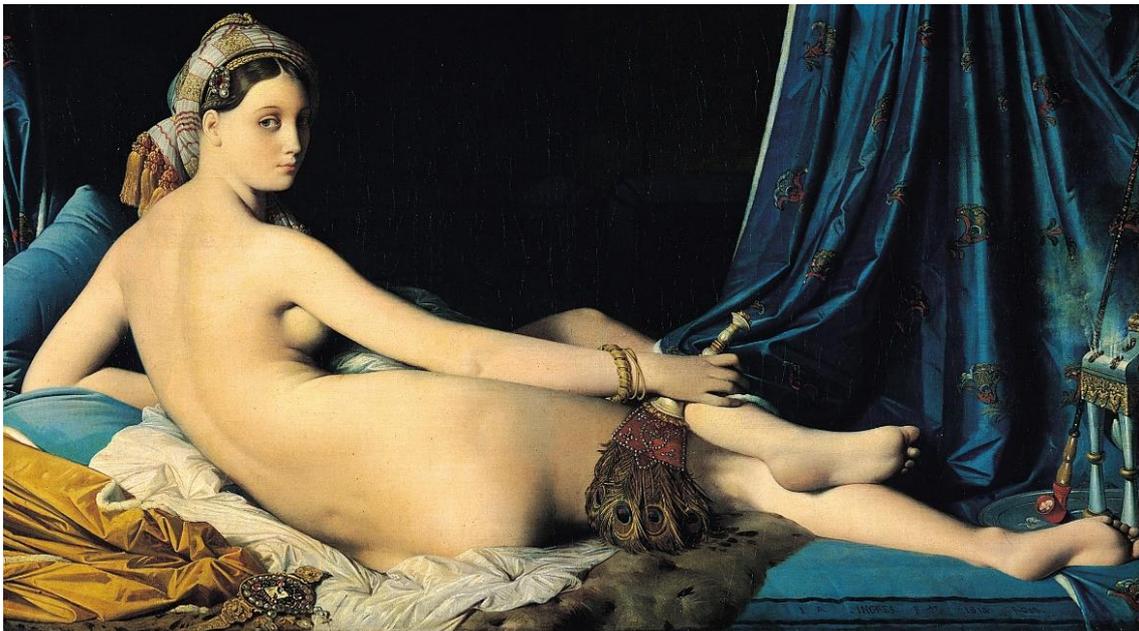
Robert Indiana, *Lovestamp*, 1973, timbre

© Stamp Office, The United States Post Office

© 2013 Morgan Art Foundation / ArtistsRights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Ingres (1780 – 1867)

Jean-Auguste-Dominique Ingres est un peintre né le 29 août 1780 à Montauban. Son père, Joseph Ingres, est peintre et sculpteur. Le fils dessine et peint dès le plus jeune âge. Il entre d'abord à l'Académie des Beaux-Arts de Toulouse avant d'intégrer l'atelier de Jacques-Louis David en 1796, le plus grand peintre néoclassique de l'époque. En 1801, il remporte le prix de Rome, le plus prestigieux des concours de peinture. Grâce à cette bourse, il part pour l'Italie en 1806. C'est une révélation. Il redécouvre, de visu, la peinture de Raphaël et celle de tous les peintres de la Renaissance italienne. Il travaille intensément au thème qui restera son préféré : le nu féminin. L'artiste réalise également des peintures d'histoire, principalement sur des thèmes mythologiques.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Dernier des peintres néoclassiques français, Ingres est l'inventeur d'un canon de beauté féminine atypique, maniériste, qui l'a rendu célèbre. Son œuvre maîtresse est *La Grande Odalisque* (1814), inscrite tout autant dans l'histoire de l'orientalisme que dans la tradition des grands maîtres de la peinture occidentale. Habile dessinateur, admirateur de Raphaël et adepte de la ligne pure, Ingres fut d'une telle influence qu'on parle d'« ingrisme » ou de « période ingresque » quand d'autres artistes, tels Pablo Picasso, en sont venus à s'inspirer de sa manière. Ingres fut également un portraitiste prolifique et très demandé dans les années 1850. Ses œuvres constituent une remarquable galerie de portraits de la haute société du Second Empire. Ingres part d'une étude réaliste de ses modèles mais tend à les idéaliser, accentuant les effets d'arabesques, la préciosité des costumes, la monumentalité des postures, la noblesse et l'intensité des regards. Ces portraits rendent compte de l'omniprésence des arts décoratifs au XIX^e siècle, au travers aussi bien des vêtements que des objets ou des intérieurs reproduits dans ses tableaux.

L'idéal ingresque diffère de l'idéal académique promu par l'Académie des Beaux-Arts. Selon Ingres, la beauté est subjective et personnelle à chacun des modèles. C'est au peintre de la révéler, et non simplement d'appliquer des formules toutes faites. Il enseigne à ses étudiants cette conception à l'École des Beaux-Arts à partir de 1829. Son style influencera les peintres modernes, d'Henri Matisse à Pablo Picasso, en passant par Auguste Renoir et Man Ray. Couvert de tous les honneurs, Ingres décède à Paris en 1867.

Cinéma expérimental (1960 – 1970)

Le cinéma expérimental se situe entre les arts plastiques et le cinéma traditionnel. Il se caractérise par son caractère ouvert, libre, innovant et indépendant, se développant en marge de l'industrie et du système commercial. Le spécialiste du cinéma français, Dominique Païni, propose une définition du cinéma expérimental appuyée sur l'idée de rupture : « On peut qualifier d'expérimental tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies »⁴.

Cette « expression renouvelée » concerne autant la méthode de réalisation que les moyens de diffusion des films (en salle traditionnelle ou lors de performances, d'installations dans des lieux plus incongrus). Se plongeant aussi bien dans les voies de l'abstraction, du collage, de la reprise d'images, de nouveaux modes de narration que dans l'étude des relations au corps, à la lumière et au contraste, à la fragmentation des espaces, à la dilatation du temps ou encore à la spécificité du support (pellicule, vidéo), le cinéma expérimental investit toutes les possibilités du cinéma. Et il a pour volonté de toujours dépasser ses propres limites. Par sa critique violente de la société du spectacle, son effort de destruction des signes et du langage, sa volonté de dépasser le cadre de la projection, le mouvement lettriste qui éclot en 1951 influencera de nombreux penseurs et artistes tel Martial Raysse. Le titre de l'un des films du cinéaste lettriste Maurice Lemaître⁵, réalisé en 1970, l'annonce clairement : « *Toujours à l'avant-garde de l'avant-garde, jusqu'au paradis et au-delà* ».



Le Film est déjà commencé ?, Maurice Lemaître, 1951.

⁴ Dominique Païni in *Le temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, ed. Cahiers du Cinémaessais 2002 p. 56.

⁵ Œuvre majeure du cinéma lettriste, *Le film est déjà commencé ?* fut un véritable événement lors de ses premières projections à Paris en 1951. Malgré le mépris des critiques à son égard, l'influence explicite et implicite de ce film sur la Nouvelle Vague autant que sur la création cinématographique actuelle en fait un jalon important de l'histoire du cinéma.

À partir des années 1950, se développe le *New American Cinema*. Les pratiques expérimentales répondent aux évolutions de la société américaine et se nourrissent des principales problématiques socio-politiques de leur temps. Or l'après-guerre témoigne à la fois d'un besoin d'expression individuel et d'une libération collective avec l'émergence de la culture gay, du mouvement *beatnik* ou encore de l'*action painting*. Se développe également un cinéma indépendant, s'inscrivant contre l'industrie hollywoodienne par une économie non commerciale et des techniques d'écriture collective qui reposent sur les méthodes d'improvisation de la musique jazz.

À cette époque, on emploie souvent le terme de cinéma « underground » pour désigner tout un foisonnement de nouvelles écritures contre-culturelles. En effet, le *New American Cinema* se fait l'écho des principaux mouvements contestataires : lutte contre la guerre du Vietnam, contre la discrimination raciale, pour le droit des femmes et des minorités... Jusque dans les années 1970, ces nouvelles esthétiques se répandent en Europe et dans le monde.

Vers les années 1960 – 1970, le cinéma expérimental développe une critique de la représentation, des espaces de liberté et de subversion. Il interroge la spécificité du médium en encourageant les croisements avec d'autres pratiques aux moyens des multi-écrans, de l'*expanded cinéma* (cinéma dit élargi), ou des installations. Dans les années 1970, les outils évoluent (de la pellicule à la vidéo) ainsi que les mentalités (des utopies collectives au « no future » des années 1980). En 1965, Kodak lance le Super 8, format léger et peu cher qui sera largement utilisé par le cinéma expérimental. Filmer est maintenant à la portée de tous et les pratiques amateurs se multiplient. C'est dans ce contexte populaire et inventif que Martial Raysse a réalisé ses premiers courts-métrages, en commençant par *Jésus-Cola* en 1966, succession de plan-tableaux et de collages ébouriffants où le septième art apparaît comme un prolongement cinétique de la peinture. Ses recherches atteignent un point culminant, et aussi de non-retour, avec le long-métrage ésotérique *Le Grand Départ* en 1972, tourné en négatif, et racontant le voyage d'une communauté sur le radeau de l'espoir, guidée par un gourou. Ce film ambitieux et caractéristique de la contre-culture est le reflet d'une période d'utopie collective après laquelle un doute idéologique s'installe et les pratiques expérimentales sont marquées par un renouveau de l'individualisme. C'est pourquoi à partir de *Lotel des folles fatmas* en 1976, le cinéma de l'artiste change de direction pour revêtir une dimension introspective, bien plus personnelle : il passe de fresques mystiques et débordantes à de véritables autoportraits filmés.

Le Carnaval

Fête d'origine païenne qui marquait la fin de l'hiver, le carnaval est étroitement encadré au Moyen Âge par l'Église qui l'inscrit dans le calendrier liturgique et en fixe la durée : du lendemain de l'Épiphanie au Mardi gras, dernier jour avant la période de jeûne dite du Carême. Le mot vient du latin médiéval *carnelevare*, qui signifie enlever ou retirer la viande (les Catholiques ne mangeant pas de viande durant les quarante jours du Carême). Les manifestations les plus importantes du carnaval se déroulaient durant les « trois jours gras », c'est-à-dire pendant les trois jours précédant le mercredi des Cendres.

Le carnaval s'accompagne de nombreuses manifestations durant lesquelles l'ordre établi est mis à bas au profit d'un chaos éphémère. Cette « fête que le peuple se donne à lui-même », selon l'expression de Goethe, est l'occasion de débordements, de travestissements, de manifestations de sauvagerie ou encore d'inversions de sexes et de codes sociaux. Les masques et les déguisements que les participants revêtent renvoient au folklore et à la mythologie populaire. Tel l'homme sauvage, ils sont des survivances de cultes païens de la fertilité, de la régénération de la nature. Cette fête subit de nombreuses transformations au fil de l'histoire : pour l'époque médiévale et la Renaissance, elle a un caractère subversif avec des manifestations populaires souvent brutales et chaotiques.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Le combat de Carnaval et de Carême*, 1559, huile sur toile, Musée d'histoire de l'art de Vienne.

Cela a inspiré des scènes de genre grouillantes, dynamiques et expressives à de nombreux peintres, notamment de l'École flamande, comme Bruegel l'Ancien. Puis, cette atmosphère à la fois sombre et joyeuse tend à s'effacer au cours du XVIII^e siècle au profit des bals masqués aristocratiques, sous le rayonnement de Venise, dans l'esprit du théâtre et de la *commedia dell'arte*. Les représentations, influencées par l'art européen dit « rococo », sont bien plus douces et raffinées, dans les couleurs et les compositions, comme chez le peintre et

graveur italien Tiepolo et son école, dont la toile *Scène de Carnaval, ou le Menuet* conservée au Louvre est un exemple probant. Enfin, au XIX^e siècle, l'image change encore au profit de cortèges et défilés rigoureusement contrôlés par les autorités. Le carnaval est alors l'occasion de réjouissances variées, qui vont du festin à la parade en passant par les aspersions, barbouillages, batailles de projectiles, jeux de l'ours, chasses, farces, déguisements, chants, danses... mais l'aspect enfantin cachant une nouvelle part d'obscurité et d'étrange, via les différents changements socio-culturels et l'évolution des mœurs. Les bouleversements politiques impactent la société et redonnent au carnaval son souffle populaire, tragicomique et inquiétant, ce qu'a porté au pinacle le peintre surréaliste belge James Ensor, avec une toile comme *L'Intrigue* de 1890.



Tiepolo, *Scène de carnaval* ou *Le Menuet*, 1754, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

La Nature morte

La peinture d'une nature morte est l'art de représenter des objets inanimés soigneusement mis en scène dans une composition où rien n'est laissé au hasard. Le sujet d'une nature morte, c'est un bouquet de fleurs, une pièce de vaisselle, assiettes, couteau, verre, table, chaises, une corbeille de fruits, du gibier, des coquillages, une partition de musique, un livre, etc. Elle représente le quotidien, du simple vase aux éléments d'un repas. En 1650, apparaît l'appellation de *stilleven* aux Pays-bas, ensuite par les allemands *stilleben* puis par les anglais *still-life*, traduite par « vie silencieuse » en français. La dénomination « nature morte » apparaît dans les inventaires en France à partir de 1676.

Tenant la dernière place dans la hiérarchie des genres, elle est définie par l'Académie royale de peinture et de sculptures au XVII^e siècle, principe que Martial Raysse approuve et respecte. La nature morte est tout d'abord une œuvre plastique : le peintre dispose des objets de formes et de couleurs différentes pour obtenir une composition harmonieuse. Il joue des matières, des textures, de l'ombre et de la lumière pour montrer son habileté. La nature morte devient un support au vocabulaire pictural : les fauves et surtout les cubistes l'ont utilisé pour leur travail de la couleur et de la forme. Ce genre pictural peut aussi avoir une signification symbolique ; les objets, les aliments, les motifs décoratifs sont choisis par le peintre car ils portent une valeur religieuse, morale ou philosophique. La nature morte peut ainsi être rattachée à certaines valeurs spirituelles ou eschatologiques, de la vanité à la finitude des choses par la présence de crânes ou même de bulles de savon.



Jacques II de Gheyn, *Vanité Nature morte*, 1603, huile sur bois, MET, New York.

Pistes pédagogiques

Maternelle

Arts plastiques :

- Comprendre à travers les activités artistiques ; Imaginer et dessiner.

Elémentaire

Arts plastiques :

- CP-CE1-CE2 : La représentation du monde ; La représentation plastique et les dispositifs de présentation ; La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre ; Représenter le monde environnant.

Culture littéraire et artistique :

- CM1-CM2 : Mettre en relation un texte connu (récit, fable, poésie, texte religieux ou mythologique) et plusieurs de ses illustrations ou transpositions visuelles, musicales, scéniques, chorégraphiques ou filmiques, issues de diverses époques, en soulignant le propre du langage de chacune.
- Mettre en relation une ou plusieurs œuvres contemporaines entre elles et un fait historique, une époque, une aire géographique ou un texte, étudiés en histoire, en géographie ou en français.

Collège

Français :

- Sixième : Le monstre (mythes, fables, contes merveilleux).
- Cinquième : Regarder le monde, inventer des mondes.
- Troisième : Vivre en société, participer à la société (fables, contes philosophiques).

Lycée

Histoire

- Première : Apparition de la société de consommation (IIIe République, grands boulevards, grands magasins...).

Humanités, Littérature, Philosophie

- Terminale : Création, continuités et ruptures.

Histoire des Arts

- Questionner le fait artistique ; Exposer l'œuvre, la démarche, la pratique ; La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre.



Informations pratiques

Service des publics

Caroll CHARRAULT
Pauline AUDOUARD
Jean GILBERT

04 99 04 76 11
mediationpaulvalery@ville-sete.fr

Service éducatif

Professeure de l'Éducation Nationale missionnée auprès du service des publics
Marguerite POULAIN Marguerite-Boni.Poulain@ac-montpellier.fr

Le musée est ouvert :

Tous les jours sauf le lundi, de 10h00 à 18h00.